

ISSN 2735-4822 (Online) \ ISSN 2735-4814 (print)





Vocal stylistics in Arabic poetry chanting: An applied study on modern chanted models by Umm Kulthum and Abd al-Rahman al-Amri

PhD. Zakaria Yehya Al-Dahwah

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Ain Shams University

z.dahwah@gmail.com

Prof. Ali Mohamed Hindawi

Professor of Linguistics (Full professor), Faculty of arts, Ain Shams University

ali.hindawy@art.asu.edu.eg

Prof. Khaled Fahmy Ibrahim

Professor of Linguistic Sciences, Faculty of arts, menofia University

magdkhalid@yahoo.com

Receive Date: 26 June 2024, **Revise Date**: 16 Jule 2024.

Accept Date: 17 Jule 2024.

DOI: 10.21608/BUHUTH.2024.299612.1715

Volume 5 Issue 3 (2025) Pp.207 -225.

Abstract

The current study falls within the limits of modern linguistics, investigating phonetic models of singing Arabic poetry, from a phonetic stylistic standpoint. This field is new, as ancient and modern studies have dealt with modern Arabic poetry, either as a rhetorical or stylistic-rhetorical or phonetic study outside of modern stylistics. This research aims to demonstrate the importance of vocal stylistics in singing Arabic poetry, and the importance of vocal performance according to a stylistic approach. The researcher has studied vocal stylistics according to a descriptive computer approach choosing singing models from the modern era and applying them. The following research divisions have been studied: Singing poetry- Lyricism in Arabic poetry - Vocal stylistics - Vocal stylistics and poetry singing - Vocal and stylistic change - Vocal and stylistic repetition. Results show the stylistic necessity of poetic chanting in completing the important link between the sender and the recipient, governed by contexts within certain connotations, which later turn into sounds again in the process of vocal chanting, and this is what distinguishes the vocal stylistics of poetic chanting. Then comes the role of vocal repetition. It plays a prominent role in the vocal stylistics of singing poetry, and this is clearly evident in the vocal time, as it differs in chanting or singing, even if it is in one word that is repeated.

***Keywords*:** Stylistics, vocal stylistics, chanting, Arabic poetry, linguistics.

الأسلوبية الصوتية في إنشاد الشعر العربي

دراسة تطبيقية في نماذج منشدة حديثة عند (أم كلثوم، وعبد الرحمن العِمْرِي)

زكريا يحيى قايد الدهوه
باحث دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
z.dahwah@gmail.com

أ.د/ علي محمد هنداوي
أستاذ اللغويات المتفرغ
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
ali.hindawy@art.asu.edu.eg

أ.د/ خالد فهمي إبراهيم
أستاذ العلوم اللغوية
كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر
magdkhalid@yahoo.com

المستخلص.

هذه دراسة حديثة تندرج في حدود اللسانيات الحديثة، وتدرس نماذج صوتية من إنشاد الشعر العربي، من الناحية الأسلوبية الصوتية، وهذا المجال جديد في مجاله إذ إن الدراسات القديمة والحديثة تناولت الشعر العربي الحديث إما دراسة بلاغية أو أسلوبية بلاغية أو صوتية خارجة عن الأسلوبية الحديثة. وقد قام الباحث بدراسة الأسلوبية الصوتية وفق منهج وصفي حاسوبي، فاستعمل البرامج الحاسوبية لتحليل النماذج التطبيقية، عبر الرسم الموجي للأصوات المنشدة، واختيار نماذج إنشادية من العصر الحديث والتطبيق عليها . واحتوت تقسيمات البحث ما يلي: إنشاد الشعر - الغنائية في الشعر العربي - الأسلوبية الصوتية - الأسلوبية الصوتية وإنشاد الشعر - التغيير الصوتي والأسلوبية - التكرار الصوتي والأسلوبية. وانتهى البحث إلى مجموعة نتائج تظهر الضرورة الأسلوبية للإنشاد الشعري في إكمال الحلقة المهمة بين المرسل والمتلقي إذ تنتقل من أصوات لغوية ضمن لغة ما، تحكمها سياقات ضمن دلالات معينة، تتحول فيما بعد إلى أصوات مرة أخرى في عملية الإنشاد الصوتي وهذا ما يميز الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري. ويأتي دور التكرار الصوتي؛ إذ يلعب دورا بارزا في الأسلوبية الصوتية لإنشاد الشعر، ويظهر ذلك جليا في الزمن الصوتي، فهو يختلف في الإنشاد أو الغناء وإن كانت في كلمة واحدة تكررت.

الكلمات الافتتاحية: الأسلوبية ـ الأسلوبية الصوتية ـ الإنشاد ـ الشعر العربي ـ اللسانيات.

مشكلة البحث: تتحدد مشكلة البحث في عدم وجود دراسات لسانية تدرس إنشاد الشعر من الجانب المنطوق في الشعر العربي، وفق الدراسة اللسانية الحديثة (الأسلوبية الصوتية)، ومعظم الدراسات التي درست هذا الجانب ـ أو كلها ـ تدرس إما الجانب الأدبي أو النقدي أو البلاغي أو ليست دراسة عربية، وعدم وجود دراسات تطبيقية حاسوبية.

أهمية الموضوع: تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال في الشعر العربي من حيث إنشاده وطريقة تأثير هذا الإنشاد في المتلقي من وجهة نظر صوتية.

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى بيان أهمية الأسلوبية الصوتية في إنشاد الشعر العربي، وأهمية الأداء الصوتي وفق منهج أسلوبي يتناسق مع اللحن الموسيقي؛ ليوصل إلى المتلقي إيقاعا متناغما بين الصوت والأسلوب.

سبب اختيار البحث: دراسة النماذج الشعرية العربية دراسة صوتية مؤداة، فأغلب الدراسات التي درست الشعر العربي درسته من الناحية المكتوبة لا المنطوقة، فالتطبيق المعملي مهم في الجانب النطقي الصوتي للغة العربية وتحديدا في الشعر العربي؛ إذ يؤدي إلى نتائج أكثر دقة في الدراسة المنطوقة، والأسلوبية الصوتية جزء مهم في الجانب الأدائي لإنشاد الشعر.

وتم اختيار أنموذج (سلوا قلبي) لأن هذه القصيدة غُنِّت في بلدين مختلفين (مصر، اليمن)؛ مما يؤدي إلى دراسة الفروق بين الأسلوبية الصوتية في مكانين مختلفين لتتضح النتائج بصورة أكبر.

منهج البحث: ومنهج هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يحلل إنشاد الصوت الشعري صوتيا وفق برامج محوسبة، ويبين خصائصه ومميزاته الصوتية من منظور أسلوبيات اللسانيات الحديثة (الصوتية).

حدود البحث: يدرس هذا البحث جزءا من اهتمامات الدرس اللساني الحديث بما هو علم عام، ويتحدد في دراسة نماذج إنشادية صوتية من العصر الحديث.

الوسائل المستعملة: استعمل الباحث الوسائل الحديثة لدراسة الصوت اللغوي، فقد استعمل برنامج Adobe Audition 2023 لتحديد الموجات الصوتية لكل صوت مفردا وتظليله دون الأصوات، وبرنامج Moises Premium 2.46.0 وهو برنامج لفصل صوت الموسيقى عن صوت المنشد بحيث تصل النتائج دقيقة في الصوت اللغوي لا الموسيقي، وهو تحليل حاسوبي للنماذج الصوتية للوصول إلى نتائج علمية دقيقة.

الدراسات السابقة:

- **2014م، القصيدة المغناة في الشعر العربي دراسة فنية أسلوبية، د. أحمد فرحات، بيروت، دار الانتشار العربي.**

هذه دراسة لغناء القصيدة العربية، ورجع الباحث إلى الطبعة الثانية الحديثة لهذا الكتاب التي طبعت في 2021م، وعدد صفحاته 250 صفحة، وقد درس فيه المؤلف الموشح ونشأته وعلاقته بالغناء العربي، والتأثر والتأثير بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، واستشهد بالتروبادود كنوع من أثر الشعر العربي في الشعر الأوروبي ، وكذلك نظام القافية التي استوردها الأوروبيون من الشعر العربي (فرحات، 2014م، ص50).

وتطرق لشعراء الأغاني، وهي البداية الحقيقية لحديثة عن القصيدة المغناة وتحديدا في العصر الحديث، من أمثال الشعراء: بشارة الخوري (ت:1968م)، ومحمد كامل الشناوي (ت: 1965م) و نزار قباني (ت : 1998م)، و أحمد رامي (ت:1981م)، وأحمد شوقي (ت:1932م) ، ومحمد إقبال (ت:1938م)، والهادي آدم الهادي (ت: 2006م) وغيرهم من الشعراء. لكنه أدخل بعض القصائد القديمة في الدراسة كقصيدة (أراك عصي الدمع) لأبي فراس الحمداني (ت: 968م)، ونماذج لعمر الخيام (ت: 1131م).

درس نماذج شعرية عربية مغناة، واهتم بالجانب البلاغي الأسلوبي في القصيدة المغناة، وتوظيف الأساليب اللغوية البلاغية في الأداء الغنائي.

أشار المؤلف إلى الأداء الصوتي وأثره في القصيدة المغناة، كأن يذكر مثلا في تحليله لقصيدة محمد إقبال يقول: "يبقى أن اختيار أم كلثوم لكلمة حديث أنها أكثر شاعرية وأخف نطقا من كلمة كلام، لذلك كان الاختيار مبنيا على سهولة النطق وخفته، بالإضافة إلى السياق العام للكلمة في البيت، ففي البيت تكرر حرف الحاء ثلاث مرات، وذلك ليشبع في البيت لغة الهمس الناتج من ترديد حرف الحاء والثاء. وليتفق هذا مع المناجاة في البيت" (فرحات، 2014م، ص 190).

ويعدّ هذا الكتاب من أهم المراجع العربية التي درست القصيدة المغناة، وهي دراسة فنية أسلوبية وليست دراسة صوتية، وهذا يختلف عن هذا البحث فهو دراسة أسلوبية صوتية، وسيفيد منها الباحث في دراسته للاسترشاد في القصيدة والغناء العربي وعلاقتهما بالأداء الأسلوبي اللغوي الصوتي، والتطبيق على بعض النماذج لكن من الناحية الصوتية الأسلوبية الخالصة.

- **2002م، الصوتيات وجماليات القصيدة ، أ.و.دي جروت، ترجمة وتقديم وتعليق: أ.د. سعد مصلوح، البحرين، مجلة ثقافات، كلية الآداب ، جامعة البحرين، ع1، شتاء 2002م.**

يعد هذا البحث من أهم الأبحاث في مجاله، وقد تطرق فيه المؤلف ـ الهولندي ـ إلى إنشاد الشعر والوزن والدراسة الصوتية معا. ومؤلِّفه ليس عربيًا، فهو في بحثه تحدث عن الشعر في لغات أخرى كالفرنسية والإنجليزية والتشيكية والمجرية واللاتينية وغيرها من اللغات، ولم يتطرق إلى العربية.

ما يميز هذا البحث أنه تحدث عن الدراسة الجمالية للأصوات المنطوقة (الإنشاد والغناء والتمثيل)، وتحدث عن التشكيل الأسلوبي للقصيدة بما تحويه من سمات صوتية وتشكيل مقطعي ووزن وقافية، وكذلك، ما يخص إنشاد الشعر وهو باب تنغيم الجملة ودرجة الصوت، وتكرار الصوائت وامتدادها في البيت الواحد؛ وكل هذا يؤثر في التشكيل الأسلوبي في الشعر ـ كما يذكر ـ .

ومما يفيد هذا البحث ، أن المؤلف سرد الطرق السائدة في وصف الشعر وهي :

1. الطريقة التقليدية 2. طريقة التحليل الموسيقي

3. طريقة التحليل الفيزيائي 4. طريقة التحليل اللساني.

وهذه كلها تصب في إنشاد الشعر والعروض والدراسة الصوتية، لكنها لا تتحدث عن الأسلوبية الصوتية.

قرن المؤلف بين اللغة ووسائل أخرى ترتبط في الشعر، منها: علم النفس، وعلم الموسيقا، والدراسات الجمالية، والنقد الأدبي، والصوتيات، واللسانيات. وهذه لا تتقاطع مع هذا البحث.

فبحثنا هذا سيدرس إنشاد الشعر العربي من منظور اللسانيات الحديثة (الأسلوبية الصوتية)، وفق دراسة صوتية معملية حاسوبية، وهذا يختلف عن موضوع هذه الدراسة. ويدرسه، أيضًا، دراسة صوتية غير بلاغية ولا يخوض في الدراسات الجمالية (الفلسفية ـ البلاغية) كمكون رئيس في البحث، واعتماد الدراسة التطبيقية في نماذج عربية، وهذا مالم يدرسه البحث المذكور.

- **1967م/1968م، الشعر والإنشاد 1 – 2 ، د. جميل سعيد، العراق ، مجلة المجمع العلمي العراقي، رقم 1 مجلد 14، 1967م، رقم 2 مجلد 16، 1968م.**

هذا البحث هو من أوائل البحوث العربية المحكمة التي ربطت بين الشعر والإنشاد، وهو في جزأين، وهو سرد تاريخي مقارن يقدم للإنشاد في الشعر العربي، ويقارن بينه وبين تطورات الإنشاد غير العربي؛ كاليوناني والأمريكي مثلا. وتحدث عن الأوزان وتوالي المقاطع باختصار دون تفصيل، وبين أن هذا ما وصل إلينا من الشعر وموسيقاه، بدلا عن النغمة الموسيقية للإنشاد الشعري وضغط النبر وغيرها، لعدم تدوين الصوت بالحروف الموسيقية قديما.

أشار إلى الظواهر الصوتية في الإنشاد إشارات متفرقة دون تحليل تطبيقي؛ إذ أشار إلى إنشاد القصيدة والعلاقة الفيزيائية وسمات الإنشاد ومنها : السمات التعبيرية الطبيعية الخاصة بتنغيم الجملة، دون ذكر تفاصيل ذلك، سوى بعض تطبيقات خاصة بالقافية والضرورات الشعرية.

ويختلف هذا البحث المذكور عن بحثنا هذا في أنه تناول الإنشاد من جهة عامة، ولم يحدد الظواهر الصوتية أو الاسلوبية الصوتية في بحثه، لكنه يقود إلى الدراسة الصوتية لإنشاد الشعر، وبذلك لا يدخل هذا البحث في مجال الأسلوبية الصوتية للإنشاد.

- **إنشاد الشعر**

"الإنشاد هو الإلقاء الإيقاعي الذي يبرز الوزن ومكوناته" (حركات، 2024م، ص 13). ويربط هذا التعريف بين الصوت والإيقاع والوزن.

والغناء كما عرّفه ابن خلدون: "وأمّا الغناء فهو نسب الأصوات ومظهر جمالها للأسماع" (ابن خلدون، 2004، ص 101/2)، ويقول في موضع آخر: "هذه الصناعة هي تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة، يوقع على كل صوت منها توقيعا عند قطعة فيكون نغمة، ثم تؤلف تلك النغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة، فيلذ مساعها لأجل ذلك التناسب" (ابن خلدون، 2004، ص 130/2)، ففي هذين التعريفين يُدخِلُ المستوى اللغوي الصوتي، ومعه الجانب الجمالي للغة (الأسلوبي)، والإيقاع.

- **الغنائية في الشعر العربي**

كان ومازال الشعر العربي هو المكون الأساسي للغنائية العربية، فبغير الشعر وإيقاعاته تنعدم الغنائية. لذا ارتبط الغناء بالشعر منذ القدم وتطور بتطوره وتطور إيقاعاته وبحوره. وقد تنبه الشعراء القدماء لذلك فهذا الشاعر حسان بن ثابت يقول (المرزوقي، أمين، هارون 1991م، مقدمة الشارح ص 10/1)[1][البسيط] :

تغن بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمارُ

والدراسة الجمالية للصوت البشري هي دراسة متنوعة المظاهر؛ فهي تُعنَى بجمال الصوت البشري في ذاته، وبالجمال في اللغات، وفي الأعمال الأدبية، كما تُعنى كذلك بمظاهر الجمال في أداء هذه الأعمال على نحو ما نرى في الإنشاد والغناء(جروت، مصلوح، 2002م، ص190).

- **الأسلوبية الصوتية**

و"الأسلوبية الصوتية phonostylistics فرع من فروع علم الأسلوب stylistics. و(علم الأسلوب) بدوره فرع من فروع (اللسانيات) Linguistics. فقد انبثق الدرس الأسلوبي بعدما اتسعت أبعاد الدرس اللساني واشتركت مع ميادين معرفية أخرى. ونتيجة لاستخدام المنهج اللساني في تحصيل النصوص الجميلة برز (علم الأسلوب) الذي يتناول ما بعد الجملة، تلك الوحدة التي وقفت عندها المناهج السابقة في التحليل. فبرز مفهوم (النص) Text و(الخطاب) Discourse بوصفه وحدة لغوية تضاف إلى وحدة الصوت (الفونيم Phoneme) ووحدة البناء الصرفي (المورفيم Morpheme) ووحدة علم التركيب Syntax(الجملة Sentence & caluse)، والوحدة المعجمية Lexeme، والوحدة الدلالية Sememe. أو بالأحرى، مستوى النص هو المستوى الذي أضافه (علم الأسلوب) إلى المستويات الأربعة المعروفة في الدرس اللساني" (الضالع، 2002م، ص 7). وهنا يهمنا المستوى الصوتي في الأسلوبية.

[1] لم يرد هذا البيت في ديوان حسان (ط/ دار الكتب العلمية) ولا في شرحه ، (ط/ مطبعة السعادة). وقد ورد البيت منسوبا لحسان بن ثابت في شرح ديوان الحماسة (مقدمة الشارح).

ويرى الدكتور محمد الضالع أن الأسلوبية الصوتية أو كما يسميها (علم الجمال الصوتي Phonostylistics)[1] تدرس النواحي الآتية:.

1- التشكيل الصوتي اللغوي والصوتي البلاغي في النصوص بعامة، يضاف إليها التشكيل الصوتي العروضي في النصوص الشعرية بخاصة.
2- التطريز الصوتي في الاستغراق الزمني والوقف والابتداء والتنغيم والإيقاع.
3- فن إلقاء النصوص وأدائها، وطرق عرضها، ومهارات الإقناع الخطابي (الضالع، 2007، ص 15).

وهي نقاط مهمة في الأسلوبية الصوتية سوف يتطرق لها هذا البحث، لكن في هذا المبحث سنقوم بدراسة التشكيل الصوتي البلاغي اللغوي، وفن إنشاد الشعر العربي من ناحية أسلوبية، ولن يتم دراسة العروض أو السمات التطريزية. فهذا (رومان جاكوبسون) يخرج السمات التطريزية عن التشكيل الأسلوبي (جروت، مصلوح، 2002م، ص194).

و"تسعى الأسلوبية الصوتية إلى دراسة مواطن الجمال وطريقة تأثيرها، تلك المواطن الموجودة في إنتاج وأداء وتمثيل الأعمال الادبية من وجهة نظر صوتية (Phonetic & Phonologic)، ثم بعد ذلك يرصدها ووصفها وتصنيفها (الضالع، 2007، ص 18).

"الحروف [الأصوات] تظهر نبرات الصوت ونبرات الصوت تُظهر ما يعتمل في النفس التي بدورها تظهر الأشياء التي تصيب النفس. إن نقطة البنية تكمن في ما تحمله الإبانة وتجعل له صورة. فالإبانة التي، بغير طريقة وعبر الكشف أو التمويه، تفضي بشيء ما إلى الظهور وضبط ما يظهر على هذا النحو لكي يتم لها استعادة (الشغل على ، تحويل) ما يتم ضبطه. ومنذ القديم لم يتم تناول الصلة بين الإبانة والمبيّن بما هي عليه بالذات، بل تحوّلت، عبر العصور، إلى علاقة قارَّة بالاصطلاح بين العلامة (Signe) والمدلول" (هيدجر، حجّار،1994م، ص38، 39).

"ويجب علينا أن نفرق بين اللغة الفنية التي تهدف إلى الإمتاع الصوتي (التلفظي) والدلالي (المعاني والصور) معا، وبين اللغة غير الفنية التي تهدف إلى الإيصال والاتصال العادي الذي يعد فيه الشكل (اللفظ) وسيلة فقط لغاية المضمون.

ومن الأدلة على ذلك أننا نستعذب قراءة القصيدة، ونطرب لإنشادها ونتلذذ بغنائها، مهما تكرر ذلك. فإذا كان المضمون هو الغاية والشكل هو الوسيلة فلا حاجة بنا لترديدها والترنم بها، كما هو الحال عند قراءة خبر في جريدة أو مقال في مجلة" (الضالع، 2007، ص 22).

وما يميز الشعر أن سلسلة الأصوات في البيت أو المقطع الشعري أو في مجموع القصيدة هي تشكلات أسلوبية (جروت، مصلوح، 2002م، ص192)، وهذه التشكلات الأسلوبية هي التي تعتمد عليها الأسلوبية الصوتية (المتغيرات الصوتية الأسلوبية). وبمقدار ما يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، تستطيع اللغة أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية (جيرو، عياشي، ص 60)، وهذا ما يميز الإنشاد للشعر.

[1] وقد جاءت مكتوبة في كتاب د. الضالع بزيادة حرف قائلا: بالإنجليزية: Phonostylistices. ففي المعاجم الإنجليزية اللسانية جاءت phonostylistics. وجاءت كذلك في معجم دافيد كريستال في مادة أسلوب (stylistics)
(David Crystal, 2008. p366, p460).

"إن اللغة واستعمال إحدى اللغات، لا سيما في الكلام أو الكتابة، ليستا إلا مسألة تنظيم دال للسمات الصوتية. وبعض الطرق المستخدمة في تنظيم السمات الصوتية ذات أهمية من الوجهة الجمالية. وهذه الطرق هي ما نطلق عليه التشكلات الأسلوبية Stylizations"(جروت، مصلوح، 2002م، ص191).

- **الأسلوبية الصوتية وإنشاد الشعر**

"ويُعَدُّ المستوى الصوتي عنصرا مهما وأساسا جوهريًا من مكونات النص الشعري، حيث يتآزر مع بقية مكوناته وعناصره البنائية الأخرى في تشكيل اللغة الإبداعية. ومن ثَمَّ فلم يعد ينظر إلى المستوى الصوتي بمستوييه المتكاملين العروضي واللغوي في الدرس الأسلوبي باعتباره منفصلا قائما بذاته بمعزل عن مكونات النص الأخرى، لا يضيف إلى بنياته إلا جمالا شكليا، وحلية سطحية فحسب، وإنما أصبح ينظر إليه على أنه تجسيد حي لبنية القصيدة وحركتها ومظهرها المادي المحسوس بتعلقاته الدلالية المتعددة" (العثيم، 2018م ، ص32).

والإمكانات الأسلوبية المتحققة في النص من المبدع نحو المتلقي لها تأثيرات صوتية تتآلف منها وحين تتوافق هذه الإمكانات مع التأثيرات الصوتية والوجدانية يتفرع هنا عن علم الأصوات (علم الأصوات التعبيري)، فهناك معان جوهرية للأصوات تكتسبه من سياقها ضمن الأصوات الأخرى، وهذه الحلقة المتصلة هي ما يهتم به الدرس الأسلوبي الصوتي (مفتاح، 1990م، ص62، 63)، (البعول، 2009م، 320).

فالأسلوبية الصوتية الإنشادية تُعنى بنقل اللغة من وسيلة إبلاغية إلى وسيلة بلاغية موسيقية، وتحضر هنا الضرورة الأسلوبية للإنشاد الشعري في إكمال هذه الحلقة المهمة بين المرسل والمتلقي إذ تنتقل من أصوات لغوية ضمن لغة ما، تحكمها سياقات ضمن دلالات معينة، تتحول فيما بعد إلى أصوات مرة أخرى في عملية الإنشاد الصوتي وهذا ما يميز الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري كما يلي:.

الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري

رموز صوتية ⟵ المعنى ⟵ سياق الأصوات في الكلمة ⟵ الأداء الصوتي (الإنشاد)

شكل 1: تشكلات الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري

وهذه السلسلة تبين أن بداية الأسلوبية الصوتية من الصوت نفسه (الرموز الصوتية) وتنتهي كذلك بالنطق الصوتي (الأداء الصوتي للإنشاد).

ولن يتطرق هذا البحث إلى الأسلوبية بوصفها درسا أدبيا بلاغيا خارجا عن الأصوات، فقد فكك أصحاب الأسلوبية البلاغية ـ كما يذكر الدكتور أحمد فرحات ـ القصيدة إلى عناصر الأسلوب المختلفة للوقوف على التكرار والوظائف اللغوية المختلفة الخاصة بالأسلوب المستعملة في النص (فرحات، 2014م، ص153 وما بعدها).

- **التغيير الصوتي والأسلوبية**

يوضح الدكتور أحمد فرحات الانزياح بين القصيدة المقروءة والقصيدة المسموعة المغناة، إذ يرى أن مقام التغيير كبير على مستوى القصيدة العام، وقد اتضح ذلك في قصيدة (الهادي آدم) والتي غنتها أم كلثوم بعنوان (أغدًا ألقاك)، إذ غيرت كلمات وليست أصوات بحد ذاتها مثل : (لهف/خوف، اصطخابي/

اشتياقي، أدّني/ عذبني، تصطخب/ تَأتَلِق). وهذا التغيير عن الأصل قد يؤدي إلى قلب المعنى وتغييره، بل إن حرفا واحدا في الكلمة قادر على إحداث التغيير (فرحات، 2014م، ص 205).

لكن الملاحظ في تغيير الكلمات في البيت الشعري هو التسلسل الصوتي للأصوات، كما هو في هذا البيت من القصيدة [الرَّمَل] :

أنت يا جنة حبي **واصطخابي** وجنوني

والكتابة الصوتية للبيت السابق كما يلي:

وجُنُونِي	واصْطِخَابي	حُبّي	جنَّةَ	يا	أنتَ
wağunūnī	waṣṭiḫābī	ḥubbī	ğanata	yā	ʾanta

فقد غيرت أم كلثوم كلمة (**واصطخابي**) بكلمة (**واشتياقي**)، ولو راجعت المقابِلات الصوتية للكلمتين لوجدتها متطابقة، ومحافظة على الأصوات من حيث السكون والحركة (الصامت والصائت) لأجل التفعيلة والميزان الشعري كما يلي:

يْ	ِ	ق	ا	ي	ِ	ت	شْ	َ	و
يْ	ِ	ب	ا	خ	ِ	ط	صْ	َ	و

وبالكتابة الصوتية من اليمين :

ī	q	ā	y	i	t	š	a	w
ī	b	ā	ḫ	i	ṭ	ṣ	a	w

وهذا الاختيار الصوتي للحفاظ على الأسلوبية في الإنشاد، للانسجام الصوتي، فصوتا الصاد والطاء أثناء الإنشاد يصعب التعامل معهما، وانسجاما مع الأبيات السابقة واللاحقة وخفتها، فاستثقلت هذين الصوتين واستبدلت الكلمة حفاظا على الأسلوبية الصوتية للإنشاد.

- **التكرار الصوتي والأسلوبية**

هناك نوعان من الموسيقى في النص الشعري، موسيقى خارجية وهي (العروض والقافية) ـ وليس محلها هنا ـ وموسيقى داخلية وهي (تكرار الصوت اللغوي)، وهذه الأخيرة هي موسيقى تتكثف داخل البيت، وتتولد من الصوت اللغوي من خلال سمة التكرار Reiteration، إذ جوهر الأداء الصوتي

المتوازي يقوم على تكرار أكثر من حرف واحد، وهو تكرار للوحدات النغمية، مما يخلق توازيات موزعة داخل النص الشعري (علي، 2015م، ص 281)، (الطوانسي، 1998، ص 142) . وبالأدق تكرار صوت واحد، لأن الدراسة هنا صوتية وتكرار الصوت هو ما يهمنا هنا لا الحرف بحد ذاته.

والتكرار الصوتي من السمات الأسلوبية الصوتية في الشعر، والإنشاد يبين ذلك في تكرار صوت في مجموعة أبيات مغناة، فالتكرار الصوتي "خصيصة أساسية في الشعر وهو فضلا عن الإسهام في الموسيقى يرتبط بالدلالة لأنه يسهم أيضا في صنعها فحينما يقول[الشاعر] (المعري، الخانجي، 92/2) [البسيط]:

إذا عَفَــوتَ عَــنِ الإنســانِ سَــيِّئَةً	فَـــلا تُرَوِّعــــهُ تَثريبـــاً وَتَقريعـــا
وَإِن كُفيـــتَ عَنـــاءً فَاجتَنِـــب كَلَفـاً	غـانٍ عَـنِ النَـزعِ مُـروِي الإِبـلِ تَشـريعا
وَالمَـرءُ يوجَـدُ مِـن عُـدمٍ وَمـا نَقَلَـت	عَنــهُ الحَـــوادِثُ مِـــن عاداتِـــهِ رِيعـــا

ففي الأبيات الثلاثة السابقة يؤدي صوت (العين) دورا دلاليا باعتباره عنصرا توزيعيا في العناصر (عن ـ تروعه ـ عناء ـ النزع ـ تشريعا ـ عدم ـ عنه ـ عاداته ـ ريعا) ... والعين موزعة ... لإبراز الدلالة مع عناصر كل مجموعة في عموميتها وخصوصيتها" (عبد الله، 2011، ص 239).

ومثل ذلك في قصيدة الشاعر أحمد شوقي (ذكرى المولد) (شوقي، 1988م، 68/1 ـ 72) المغناة من الفنانة أم كلثوم (أم كلثوم - سلوا قلبى| Umm Kulthum - Salo Qalby ، https://www.youtube.com/watch?v=-hjuoEVCBZI) إذ غنت من القصيدة (20) بيتا، من أصل (71) بيتا. وقد تكرر ـ في قصيدته المكتوبة هذه في ديوانه ـ صوت (السين)= (53) مرة كأكثر الأصوات دلالة في القصيدة ودلالته هنا موسيقية، وهو أول حرف افتتح به القصيدة في (سلوا)، وتكرر عنده بشكل لافت متوزع على القصيدة في مواضع مختلفة، وهو في الكلمات التالية:ـ

(سلوا ـ سلا ـ يسأل ـ سألت ـ تسرب ـ سُقيتُ ـ سُلافا ـ بساط ـ بساط ـ سوف ـ السِّلم ـ لبستُ ـ بكأسها ـ احتسابا ـ المستجابا ـ سَمَاـ المُسَوَّمة ـ استطعت ـ سيأتي ـ يأسا ـ اليأس ـ نسيَ ـ سئموا ـ الشمس ـ كسرى ـ الأُسد ـ سوّى ـ ووسَّدكم ـ الرسْل ـ وأرسَلَ ـ سبيلا ـ سن ـ عيسى ـ النفس ـ سُبْلا ـ استعصى ـ أسدَت ـ السماوات ـ سماء ـ مسكاـ انتساباـ السحابا ـ سألتُ ـ الوسيلة ـ للمسلمين ـ سواك ـ مسَّهم ـ النحس ـ سبيلك ـ النحوس ـ لساوى ـ وساوى ـ مسيح).

والملاحظ أن صوت السين الذي تكرر في القصيدة قد بَدَا مقترنا بأصوات (ل ـ ا/و ـ ء) كما في الكلمات الأربع الأولى، وهي ـ أي الكلمات ـ في الأبيات الثلاثة الأولى، وهو دليل على أن الشاعر تعمد اختيار هذه الأصوات منذ افتتح القصيدة بهذا الصوت وحتى تسلسل في القصيدة كما هو واضح، وهو اختيار نبيه للأصوات وتسلسلها في الكلمات ثم الأبيات.

ولم تغفل أم كلثوم ذلك بل اختارت هذه الأبيات الثلاثة الأولى ضمن القصيدة المغناة وعيا بالأصوات وتناسبها في التكرار.

ولو رجعنا إلى القصيدة المغناة (ذكرى المولد)، والتي اختارت أم كلثوم عشرين بيتا فقط من القصيدة - وهي تعتبر كثيرة نسبيا إذا قورنت بعدد أبيات القصائد المنشدة أو المغناة عند كثير من المنشدين أو المغنيين في أنشودة أو أغنية واحدة - لوجدنا أنها اختارت الأبيات الأكثر غنائية في القصيدة والتي ترى فيها تناسقا أسلوبيا غنائيا، لأنها لم تختر أبياتا متتابعة بل تعمدت اختيار أبيات تكون متكاملة كوحدة موضوعية وموسيقية وهذا مهم في الأسلوبية الصوتية.

والأبيات التي غنتها أم كلثوم من قصيدة (ذكرى المولد) هي [الوافر] :

1	سَــلو قَلبــي غَــداةَ سَــلا وَثابــا	لَعَــلَّ عَلــى الجَمــالِ لَــهُ عِتابــا
2	وَيُســأَلُ فــي الحَــوادِثِ ذو صَــوابٍ	فَهَــل تَــرَكَ الجَمــالُ لَــهُ صَــوابا
3	وَكُنــتُ إِذا سَــأَلتُ القَلــبَ يَومــاً	تَــوَلّى الــدَمعُ عَــن قَلبــي الجَوابــا
4	وَلــي بَــينَ الضُــلوعِ دَمٌ وَلَحــمٌ	هُمــا الــواهي الَّــذي ثَكِــلَ الشَــبابا
5	تَسَــرَّبَ فــي الــدُموعِ فَقُلــتُ وَلّــى	وَصَــفَّقَ فــي الضُــلوعِ فَقُلــتُ ثابــا
6	وَلا يُنبيــكَ عَــن خُلُــقِ اللَيــالي	كَمَــن فَقَــدَ الأَحِبَّــةَ وَالصَــحابا
7	فَمَــن يَغتَــرُّ بِالــدُنيا فَــإِنّي	لَبِســتُ بِهــا فَأَبلَيــتُ الثِّيابــا
8	جَنَيــتُ بِرَوضِــها وَرداً وَشَــوكاً	وَذُقــتُ بِكَأسِــها شُــهداً وَصــابا
9	فَلَــم أَرَ غَيــرَ حُكــمِ اللهِ حُكمــاً	وَلَــم أَرَ دونَ بــابِ اللهِ بابــا
10	وَأَنَّ البِــرَّ خَيــرٌ فــي حَيــاةٍ	وَأَبقــى بَعــدَ صــاحِبِهِ ثَوابــا
11	نَبِــيُّ البِــرِّ بَيَّنَــهُ سَــبيلاً	وَسَــنَّ خِلالَــهُ وَهَــدى الشِــعابا
12	وَكــانَ بَيانُــهُ لِلهَــدي سُــبلاً	وَكانَــت خَيلُــهُ لِلحَــقِّ غابــا
13	وَعَلَّمَنــا بِنــاءَ المَجــدِ حَتّــى	أَخَــذنا إِمــرَةَ الأَرضِ اغتِصــابا
14	وَمــا نَيــلُ المَطالِــبِ بِــالتَمَنّي	وَلَكِــن تُؤخَــذُ الــدُنيا غِلابــا
15	وَمــا اِستَعصــى عَلــى قَــومٍ مَنــالٌ	إِذا الإِقــدامُ كــانَ لَهُــم رِكابــا
16	أَبــا الزَهــراءِ قَــد جــاوَزتُ قَــدري	بِمَــدحِكَ بَيــدَ أَنَّ لِــيَ انتِســابا
17	فَمــا عَــرَفَ البَلاغَــةَ ذو بَيــانٍ	إِذا لَــم يَتَّخِــذكَ لَــهُ كِتابــا

18	مَــدَحتُ المــالِكينَ فَــزِدتُ قَــدراً	فَحــينَ مَــدَحتُكَ اِقتَــدتُ السَّــحابا
19	سَــأَلتُ اللهَ فــي أَبنــاءِ دينــي	فَــإِن تَكُــنِ الوَســيلَةَ لــي أَجابــا
20	وَمــا لِلمُســلِمينَ سِــواكَ حِصــنٌ	إِذا مــا الضَــرُّ مَسَّــهُمُ وَنابــا

الملاحظ أن صوت السين (s) في هذه الأبيات العشرين المكتوبة تكرر فيها بنحو (18) مرة، لكن في الأبيات نفسها المغناة بصوت أم كلثوم فقد تكرر صوت السين (24) مرة من غير الترديد[1].

والسبب في ذلك يرجع إلى إبدال[2] صوت الثاء إلى سين في نطق أم كلثوم فزاد تكرار صوت السين في القصيدة المغناة عن المكتوبة بما يقارب (6) أصوات، أي ربع العدد الكلي لصوت السين في القصيدة المغناة، وهو عدد كثير في الاستعمال الصوتي، وفي صوت من أصوات الصفير، له أسلوبية غنائية خاصة، مما زاد تكرار الصوت وأثّر في الأسلوبية الصوتية للتكرار . هذا من غير الترديد في الأغنية.

أما في الترديد فقد تكرر صوت السين في الأغنية خلال (39:49 دقيقة) بعدد (82) مرة وهو عدد كبير جدا في تكرار صوت في أغنية واحدة، مما يحقق انسجاما صوتيا بأسلوبية صوتية موسيقية.

والجدول التالي يبين تكرار صوت السين (s) في القصيدة المكتوبة والمغناة (ذكرى المولد):

صوت (s) في القصيدة المكتوبة	صوت (s) مع الإبدال في الأغنية (نطقا)	صوت (s) مع الإبدال والترديد في الأغنية (نطقا)
18	24	82

جدول 1 : تكرار صوت السين في القصيدة المكتوبة والمغناة (ذكرى المولد)

الواضح من خلال الجدول السابق أن صوت السين تكرر مع الإبدال والترديد في الأغنية بما يقارب 3.41 مرات نسبة بصوت السين مع الإبدال في الأغنية بدون الترديد.

ويحضر هنا التساؤل، لماذا لم تأت النسبة في الأضعاف متساوية؟ مثلا كأن تكون 4 مرات متساوية لتكرارها مثلا الصوت أربع مرات؟

والإجابة هنا أن أم كلثوم لم تُبدل كل الأصوات التي أبدلتها في مواضع الغناء المختلفة، فقد نطقت الثاء ثاءً في مواضع ولم تبدله، مع أنها نطقته في موضع آخر وفي كلمة مماثلة مبدلة إلى صوت السين، كما في كلمة (ثَكِلَ) فمرة نطقَتها (ثَكل) (ṯakila) ومرة رددتها (سَكل) (**sakila**) في البيت نفسه [الوافر]:

وَلي بَينَ الضُلوعِ دَمٌ وَلَحــمٌ هُما الواهي الَّذي ثَكِلَ الشَبابا

[1] ويقصد بالترديد هنا هو إعادة أم كلثوم للأبيات نفسها وتكرارها في الأغنية بالأصوات نفسها وقد تختلف، كما سيأتي ذلك.
[2] ليس هنا الموضع للتحدث عن ظاهرة الإبدال الصوتي، لكن ساق البحث في التكرار الصوتي إلى ذكر الأصوات المبدلة لإحصائها في التكرار فقط.

والكتابة الصوتية للبيت (بحسب المنطوق) كما يلي:

الصدر:

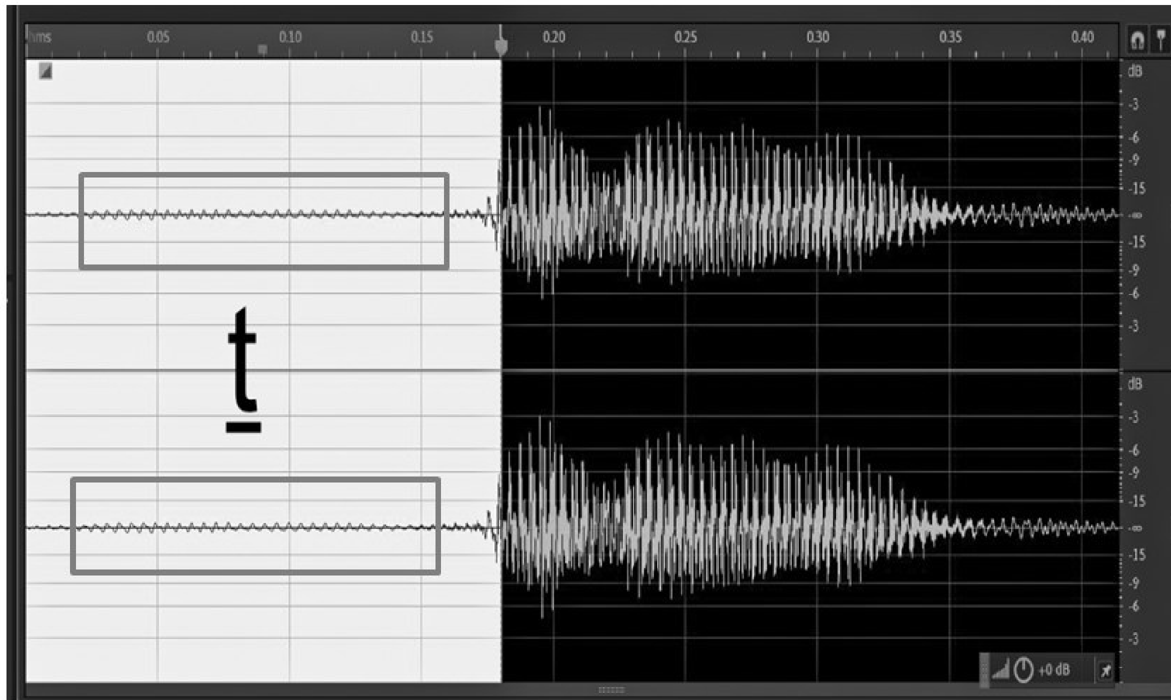
وَلي	بَينَ	الضُلوع	دَمٌ	وَلَحـــمٌ
walī	bayna	ḍḍuluʿi	damun	walaḥmun

العجز:

هُما	الواهي	الَّذي	ثَكِلَ	الشَبابا
humā	lwāhī	llaḏī	ṯakila	ššabābā

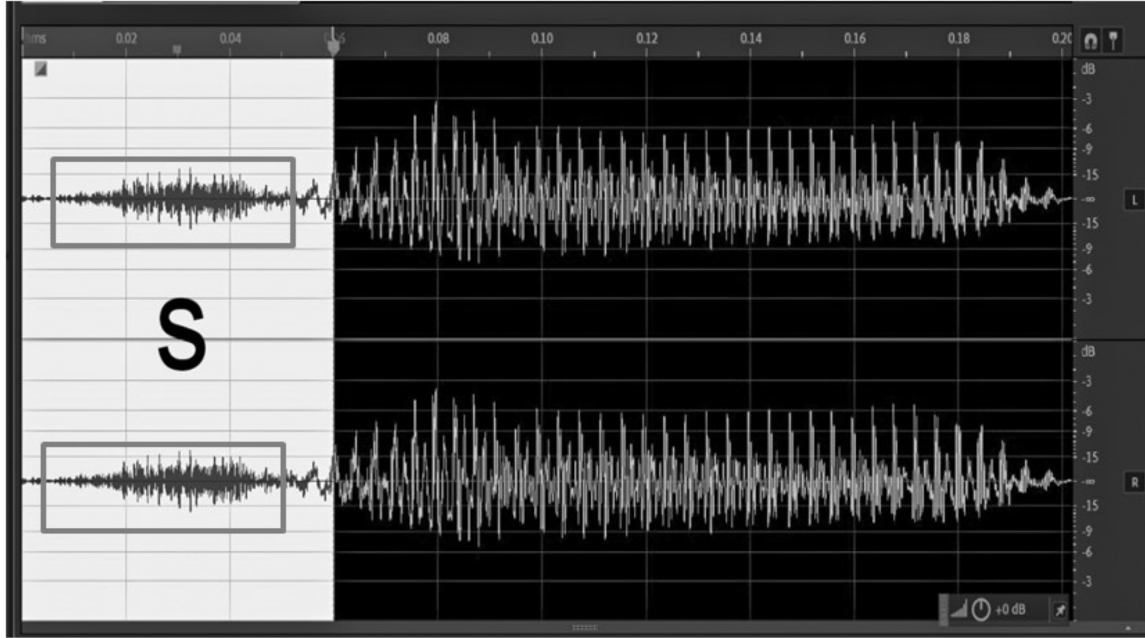
والتصوير الموجي للصوتين في الكلمة يوضح الفرق بين صوتي الثاء والسين في كلمة (ثكل / سكل) عند أم كلثوم:

- ثكل (ṯakila)، صوت (ث) ṯ:



رسم توضيحي 1 : صوت الثاء (ثكل) أم كلثوم

- سكل (**sakila**)، صوت س (s) :

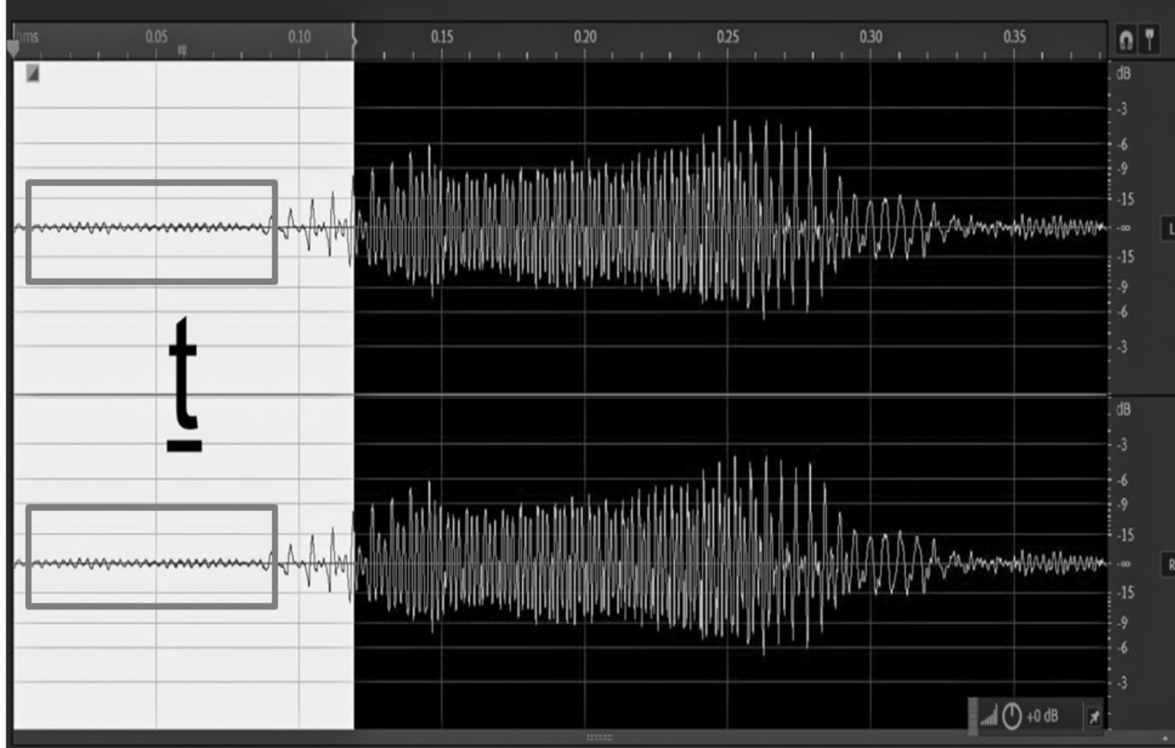


رسم توضيحي 2 :صوت السين (سكل) أم كلثوم

الواضح في الشكلين (رسم توضيحي 1، 2) أن الرسم الموجي لصوتي الثاء والسين مختلفان، فصوت الثاء (ṯ) أسناني انطلاقي احتكاكي مهموس مرقق (أيوب، 1968، ص 192) ، أما صوت السين (s) فهو صوت لثوي تقدمي احتكاكي مهموس مرقق (أنيس، 2013م، ص 74) ، فالصوتان احتكاكيان مهموسان (سيبويه، هارون، 1982م، ص 433/4،434) مرققان بالصفات نفسها، لكن المخارج تختلف فصوت الثاء أسناني يخرج طرف اللسان بين الأسنان العليا والسفلى، أما صوت السين فهو أسناني لثوي فيوضع طرف اللسان في اتجاه الأسنان ومقدمته في اتجاه اللثة (البهنساوي، 2008م، ص 64، 65، 70)، ولا تخرج اللسان كما هو الحال في صوت الثاء، والسين من أصوات الصفير؛ لأن مجرى الصوت يضيق جدا عند مخرجها (أنيس، 2013م، ص 73) [1]، وهذا واضح في الموجات الصوتية في الشكلين السابقين إذ يلاحظ في صوت الثاء في (ثَكِلَ takila) أن الطول الموجي لصوت الثاء (ṯ) أقصر بكثير من الطول الموجي لصوت السين (s) (سَكِلَ **sakila**)، وسعة الموجات أفقيا أقل في صوت الثاء، ولا توجد كثافة عالية تظهر في الموجات، أما في صوت السين فسعة الموجات أفقيا أشد وضوحا وازدحاما في الموجات وكثافة وظهورا باللون الأسود، وبذلك يتضح في الشكلين اختلاف الموجات، وهذا يدلل على اختلاف الصوت في الكلمة نفسها عند أم كلثوم، مما أدى إلى إخلال صوتي، وهو إخلال في التناسق الصوتي والأسلوبية الصوتية، حتى وإن كان تنوعا، لكن ترديد البيت نفسه، والكلمة نفسها، مع اختلاف صوتي نطقي يُعد إخلالا في الأسلوبية الصوتية الإنشادية في هذا الاتجاه.

[1] وقد ذكر د. إبراهيم أنيس أن (ث ـ ذ ـ ز ـ س ـ ش ـ ص ـ ظ ـ ف) من الأصوات التي يسمع لها صفير واضح في رأي المحدثين.

أما الفنان عبد الرحمن العمري[1] حين غنى جزءا من الأغنية نفسها وباللحن نفسه (سلوا قلبي| عبد الرحمن العمري، https://www.youtube.com/watch?v=LtNsCKsnPOQ) ، فلم يبدل صوت الثاء ونطقه كما هو (ṯ) ويبين ذلك التصوير الموجي لصوت الثاء في الكلمة نفسها (ثكل):



رسم توضيحي 3: الرسم الموجي لصوت الثاء (ثكل) العمري

إذ يلاحظ في الشكل السابق أن صوت الثاء ذو طول موجي منخفض و(السعة) أي الكثافة الأفقية للاحتكاك هي أخف من صوت السين عند أم كلثوم، وبهذا التزم الفنان عبد الرحمن العمري بالأسلوبية الصوتية من غير إبدال صوتي يؤدي إلى تغيير في تسلسل الأسلوبية الصوتية.

ويلاحظ اختلاف الموجات في كلمة (ثكل) عند أم كلثوم وفي الكلمة نفسها عند عبد الرحمن العمري من حيث الزمن الصوتي والكثافة، وهذا راجع إلى أن الأصوات تختلف بحسب اللهجات خصوصا في صوت الثاء والسين وغيرها (أنيس، 2013م، ص 74).

وربما أيضا يرجع في رأي الباحث إلى حدة الصوت بين النساء والرجال خصوصا في الأصوات الاحتكاكية ـ وحتى الاهتزازية ـ مما يظهر كثافة صوتية في المستوى الأفقي للموجة والبعد الموجي بين الموجتين (أفقيا) عند النساء أكثر من الرجال؛ مع أن الكلمة نفسها، واختلاف ظروف المقطع المسجل من حيث الوضوح والدقة والزمان والمكان.

إذا، في أغنية أم كلثوم المذكورة تكرر صوت السين مما غير الأسلوبية الصوتية الغنائية عن الأسلوبية الصوتية المكتوبة للقصيدة، ولهذا الاختلاف كان على الباحث أن يختار صوت السين دون غيره في الأسلوبية لأنه شيء جديد اختلف عن الكتب والأبحاث السابقة في الأسلوبية الصوتية تحديدا.

[1] منشد ومغني يمني معاصر.

أما من حيث الإحصائية الصوتية للأصوات في القصيدة المغناة المذكورة (ذكرى المولد)، فليس وحده السين من جعل الأصوات تتفرد بالأسلوبية المتفردة، بل هناك صوت اللام (l) فقد تكرر في القصيدة المكتوبة كأكثر الأصوات بعدد (98) صوتا، لكن المغنى من المكتوب فقط (80) صوتا؛ والسبب في ذلك الأصوات غير المنطوقة مثل اللام الشمسية. لكن لصوت اللام في أغنية أم كلثوم أثر كبير في الأسلوبية الصوتية فالتكرار للَّام في كلمات القصيدة جعل له نغمته الخاصة أثناء الغناء، إضافة إلى أن هذا الصوت في الأغنية نفسها أخذ أكثر مساحة زمنية في النطق الصوتي للأصوات الصامتة[1] فإلى جانب التكرار المكاني للصوت أخذ الجانب الزمني مساحة كبيرة من هذا الصوت فهيمن على أسلوبية النص المغنى.

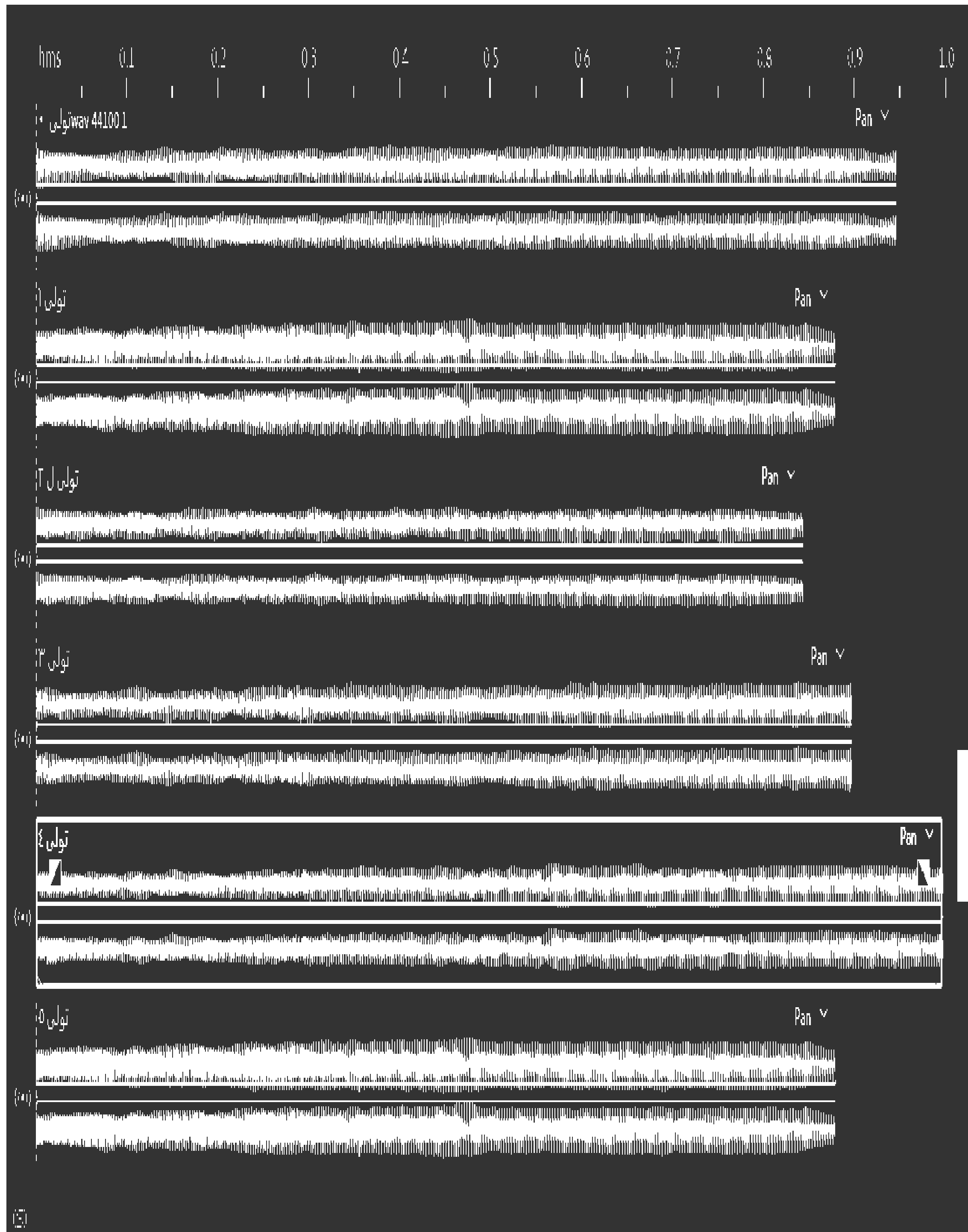
ومثال ذلك في غناء أم كلثوم لصوت اللام في كلمة : (تَوَلَّى)، هذه الكملة تكررت في القصيدة المغناة (6) مرات وصوت اللام هنا مدته الغنائية الزمنية طويلة مقارنة بالأصوات الصامتة في القصيدة، وحتى أنه أطول من الأصوات الأنفية (ن، م).

ويرى د. إبراهيم أنيس أنه "يلي أصوات اللين في الطول الطبيعي الأصوات الأنفية: وهي النون والميم فهما من أطول الأصوات الساكنة، ثم الأصوات الجانبية كاللام..." (أنيس، 2013م، ص 145).

لكن الوضع هنا اختلف في القصيدة المغناة، فصوت اللام زمنيا أطول من الأصوات الأنفية، مما أدى إلى امتداد صوت اللام على مساحة زمنية أطول إضافة إلى تكراره في القصيدة كأكثر الأصوات تكرارا وترديدا.

وفي الشكل التالي الامتداد الزمني للرسم الموجي لصوت اللام (l) في كلمة (تولى) مكررة ست مرات:

[1] وليس مكان الحديث هنا عن الزمن أو التزمين الصوتي ولكن الحديث هنا فيما يخص الأسلوبية الصوتية.



رسم توضيحي 2: الامتداد الزمني للرسم الموجي لصوت اللام (L) في كلمة (تولى)

ويتضح في الشكل السابق أن صوت اللام (l) اختلف في الأطوال الزمنية في تكرار الكلمة نفسها، ولكن بفارق ضئيل جدا بين (0:00.84) جزءا من ثانية و (0:00.99) جزءا من ثانية، وهو فارق زمني ضئيل جدا، كما هو مبين في الشكل الجدول التالي:

الكلمة	المدة الزمنية لصوت (ل) (l)
تولى 1	0:00.94
تولى 2	0:00.88
تولى 3	0:00.84
تولى 4	0:00.90
تولى 5	0:00.99
تولى 6	0:00.88

ويتضح من الاختلاف الزمني القليل بين تكرار صوت اللام (ترديده) في القصيدة المغناة أن الزمن الصوتي يختلف في الإنشاد أو الغناء وإن كانت في كلمة واحدة تكررت، وفي البيت نفسه.

ويأتي هنا دور الموسيقى التي تغطي الجانب المختلف بين الأصوات بين زيادة ونقص، فالموسيقى في الأغنية تعوض الصوت اللغوي المغنى زمنيا كما هو عند أم كلثوم.

الخاتمة:

- الأسلوبية الصوتية الإنشادية تُعنى بنقل اللغة من وسيلة إبلاغية إلى وسيلة بلاغية موسيقية، وتحضر هنا الضرورة الأسلوبية للإنشاد الشعري في إكمال هذه الحلقة المهمة بين المرسل والمتلقي إذ تنتقل من أصوات لغوية ضمن لغة ما، تحكمها سياقات ضمن دلالات معينة، تتحول فيما بعد إلى أصوات مرة أخرى في عملية الإنشاد الصوتي وهذا ما يميز الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري كما يلي:.

الأسلوبية الصوتية للإنشاد الشعري

رموز صوتية ⟵ المعنى ⟵ سياق الأصوات في الكلمة ⟵ الأداء الصوتي (الإنشاد)

وهذه السلسلة تبين أن بداية الأسلوبية الصوتية من الصوت نفسه (الرموز الصوتية) وتنتهي كذلك بالنطق الصوتي (الأداء الصوتي للإنشاد).

- يلعب التكرار الصوتي دورا بارزا في الأسلوبية الصوتية لإنشاد الشعر، ويظهر ذلك جليا في الزمن الصوتي، فهو يختلف في الإنشاد أو الغناء وإن كانت في كلمة واحدة تكررت، ويأتي هنا دور الموسيقى التي تغطي الجانب المختلف بين الأصوات بين زيادة ونقص، فالموسيقى في الأغنية تعوض الصوت اللغوي المغنى زمنيا كما هو عند أم كلثوم.

مراجع البحث

المراجع العربية

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (2004م) *مقدمة ابن خلدون*، ط1، حققه: عبد الله محمد الدرويش، دمشق، دار البلخي/ دار الهداية.

أنيس، د. إبراهيم (2013م). *الأصوات اللغوية*، ط3، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

أيوب، د. عبد الرحمن (1968م) *أصوات اللغة*، ط2، مصر، مطبعة الكيلاني.

البعول، إبراهيم عبد الله (2009م). *الأسلوبية الصوتية اتجاها نقديا*، مجلة دراسات ـ العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية ـ عمادة البحث العلمي، مج 36، ع2، حزيران.

البهنساوي، د. حسام (2008م) *علم الأصوات* ، ط2، القاهرة، مكتبة الثقافة الدينية.

ثابت، حسان (1912م). *ديوان حسان بن ثابت*، شرح: محمد العناني، القاهرة، مطبعة السعادة.

ثابت، حسان (1994م). *ديوان حسان بن ثابت*، شرح: أ. عبد أ. مهنًّا، بيروت، دار الكتب العلمية، ط2.

جروت، أ.و. دي (2002م) *الصوتيات وجماليات القصيدة*، ترجمه وعلق حواشيه: سعد مصلوح، البحرين، مجلة ثقافات، كلية الآداب ـ جامعة البحرين، ع1، الشتاء.

جيرو، بيير. (د.ت)، *الأسلوبية*، ترجمة: منذر عياشي، سوريا، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر.

حركات، د. مصطفى (2024م)، *المعجم الحديث للوزن والإيقاع*، الجزائر، دار الآفاق.

سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر. (1982م). *الكتاب كتاب سيبويه*، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ت: 180هـ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، ط 2، القاهرة ـ الرياض، مكتبة الخانجي ـ دار الرفاعي.

المرزوقي، أبو علي (1991م)، *شرح ديوان الحماسة* ، نشره: أحمد أمين، عبد السلام هارون، ط1، بيروت، دار الجيل.

شوقي، أحمد (1988م). *الأعمال الشعرية الكاملة (المجلد الأول)، الشوقيات (الجزء الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع)* ، بيروت، دار العودة.

الضالع، د. محمد صالح (2002م).*الأسلوبية الصوتية* ، القاهرة، دار غريب.

الطوانسي، شكري (1998م) *مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة دراسة في بلاغة النص*، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

عبد الله، محمد عيد محمد (2011م) *فاعلية الصوت اللغوي في صنع المعنى الشعري: دراسة أسلوبية* ، مجلة كلية الآداب جامعة بنها، مصر، ع 26، أكتوبر.

العثيم، صالح بن عبدالله بن إبراهيم (2018م) *شعر إبراهيم مفتاح دراسة أسلوبية* ، (رسالة ماجستير)، كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية، جامعة القصيم، السعودية.

علي، إبراهيم جابر محمد (2015م). *الأسلوبية الصوتية مدخل نظري ودراسة تطبيقية*، ط1، الأردن، أمواج للنشر والتوزيع.

فرحات، د. أحمد (2021م). *القصيدة المغناة في الشعر العربي دراسة فنية أسلوبية*، ط2 ، القاهرة، أفاتار للطباعة والنشر.

مصلوح، د. سعد عبد العزيز (2005م) *دراسة السمع والكلام، صوتيات اللغة من الإنتاج إلى الإدراك* ، القاهرة، عالم الكتب.
المعري، أبو العلاء (د.ت) *لزوم مالا يلزم* ، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، بيروت / القاهرة، منشورات مكتبة الهلال، مكتبة الخانجي.
مفتاح، د. محمد (1990م) *دينامية النص*، ط2، بيروت، المركز الثقافي العربي.
هيدجر، مارتن (1994م) *إنشاد المنادى، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل*، تلخيص وترجمة: بسام حجار، ط 1، بيروت، المركز الثقافي العربي.

English References:

David Crystal, (2008) *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, USA, UK, Australia, Blackwell Publishing Ltd, 6th edition.

مراجع الإنترنت:

أم كلثوم، سلوا قلبى| Umm Kulthum - Salo Qalby ، .https://www.youtube.com/watch?v=-hjuoEVCBZI
العمري، عبد الرحمن، سلوا قلبي، .https://www.youtube.com/watch?v=LtNsCKsnPOQ